



Roman épistolaire et voix narrative: Cartas marruecas de José Cadalso (1774)

Marc Marti

► To cite this version:

Marc Marti. Roman épistolaire et voix narrative: Cartas marruecas de José Cadalso (1774). Cahiers de Narratologie, 1999, 9, pp.23. halshs-00577980

HAL Id: halshs-00577980

<https://shs.hal.science/halshs-00577980>

Submitted on 18 Mar 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

<p style="text-align: center;">Roman épistolaire et voix narrative. <i>Cartas marruecas</i> de José Cadalso (1774)</p>
--

Marc Marti, CIRCPLES EA3159, Université de Nice

Le roman épistolaire sur lequel nous nous proposons de travailler est incontestablement le plus célèbre du genre qu'ait produit la littérature espagnole. Il s'agit d'un roman par lettres de type persan, tel que le définit Frédéric Calas, c'est-à-dire une œuvre essentiellement constituée de lettres-reportage, écrites par un voyageur étranger. Celles-ci jouent un rôle informatif, permettant l'expression de différents points de vue sur toutes sortes de sujets¹. Si le procédé était courant au moment où Cadalso écrivit son roman, très certainement entre 1768 et 1774, il n'en demeure pas moins qu'il fit preuve d'un grand degré d'originalité et qu'il s'éloigne, tant au niveau thématique que narratif, des modèles européens, dont le plus célèbre était les *Lettres persanes* de Montesquieu. L'œuvre fait intervenir trois épistoliers: Gazel, jeune marocain appartenant à la suite de l'ambassadeur et qui est resté en Espagne pour visiter le pays, son précepteur, Ben Beley, principal destinataire des lettres de Gazel et un espagnol, Nuño, qui sert de mentor au jeune visiteur et qui correspond, lui aussi, avec Ben Beley.

Nous nous proposons de mener une analyse qui mette à jour la structure narrative complexe de ce roman. Notre première préoccupation a été de faire une synthèse des principaux écrits sur la voix narrative afin de dégager des propositions théoriques qui puissent être mises en pratique pour l'analyse du texte de Cadalso. Sans prétendre à la création de nouveaux outils, notre démarche consistera à confronter trois positions théoriques. En fait, il s'agira ici de combiner —et le mot combiner montre déjà qu'il s'agit d'analyses différentes mais complémentaires— trois approches:

—celle de la narratologie, que l'on peut dès maintenant, avec le recul du temps et le poids de deux décennies d'autonomie presque complète, qualifier de «classique». Elle est fondée essentiellement sur les travaux de Gérard Genette, qui propose une approche modale de la narration.

—celle de la syntaxe narrative, représentée par les travaux de Greimas, de Brémond et de Courtès, et fondée sur une approche logique de la narration.

—celle, plus récente, que nous pourrions nommer «l'effet narration», représentée par les recherches sur le lecteur. Les travaux les plus récents en ce domaine sont ceux de Vincent Jouve, qui a approfondi la notion d'effet personnage, dont on pourrait en partie transposer les mécanismes à la narration². On pourrait aussi rattacher à cette troisième catégorie les différentes approches sociocritiques.

La réflexion, ou plutôt la synthèse théorique nous permettra de mettre en valeur l'originalité de Cadalso par rapport au genre épistolaire. Ces remarques faites, nous essaierons de situer les particularités de l'œuvre par rapport à son contexte historique et politique.

¹Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, Paris, Nathan, 1996, Coll. 128, p. 16.

²Gérard Lavergne, «Lecteur, narrativité, narrativité», *Narratologie*, n°1, Nice, 1998, p. 171 sq.

1. Quelques problèmes théoriques

1.1. Où est l'auteur?

Comme le rappelle Maurice Couturier, le roman épistolaire, par sa structure narrative et son pacte de lecture, fait intervenir la notion d'auteur et d'éditeur (ou pseudo-éditeur):

«Au XVIIIe, écrire tout son texte à la première personne, comme le faisaient les auteurs de romans picaresques, c'était déjà prendre le risque de se voir accusé de tous les péchés commis par le narrateur homodiégétique; le composer entièrement à la troisième personne, c'était renouer avec un style épique désormais hors de saison et qui ne donnait plus le change au lecteur. Le roman moderne sera donc habité d'entrée par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du «sujet-origine» pour reprendre l'expression de Käte Hamburger. L'objectif recherché par l'auteur est toujours le même: afficher haut et fort que l'origine du texte que nous lisons est problématique [...]»³.

Il pose d'emblée un problème, celui de l'auteur. Le structuralisme, puis la narratologie l'ont résolu en l'excluant de leur perspective d'analyse. L'apport majeur de ces deux approches est d'avoir affirmé l'autonomie du texte, en levant le principal obstacle qui, selon Roland Barthes, était de «supposer entre la «personne» et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude: ce à quoi ne peut se résoudre l'analyse structurale: *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et qui *écrit* n'est pas qui est⁴». On retrouve une analyse quasiment identique chez Gérard Genette dans *Figures III*:

«Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration*. Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et à respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité: d'un côté [...] on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du «point de vue»; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance «d'écriture», le narrateur à l'auteur, et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre⁵».

Le principal reproche fait à ce type d'approche est très connu. Nous citerons par exemple Maurice Couturier qui signale que «nous disposons maintenant de toute une batterie d'actants discursifs (par opposition aux actants historiques de Greimas) qui nous permettent d'appréhender plus efficacement cette complexité». Cependant, le seul actant discursif à ne jamais être pris en

³Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 73.

⁴Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communication* 8, 1966, Paris Seuil, 1981, pp. 25-26.

⁵Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.

compte, c'est l'auteur, «car toutes ces théories considèrent le texte comme une boîte noire, un système fermé en amont, versant auteur, mais ouvert en aval, versant lecteur». La réponse à cette interrogation de Maurice Couturier, qui propose de réintroduire la notion d'auteur avait déjà été en partie formulée par Gérard Genette, dans le *Nouveau discours du récit*, un livre malheureusement trop souvent ignoré par les détracteurs de la narratologie⁶. On n'en a souvent retenu qu'il n'était qu'une réponse aux polémiques suscitées par *Figures III*. En fait, plus qu'un point final —peut-être parce que Genette est revenu ensuite au champ plus vaste de la poétique—, c'est un point de départ pour une réflexion qui ferait la synthèse des travaux sur la narration.

1.2. Trois approches complémentaires

a. Le schéma classique (et parfaitement opératoire) proposé par Genette est très connu. Nous le rappellerons pour mémoire dans le tableau suivant⁷:

Niveau		
Relation	Extradiégétique	Intradiégétique
Hétérodiégétique	Narrateur au premier degré qui raconte une histoire dont il est absent. paradigme: narrateur dit «omniscient» de type balzacien	Narrateur-personnage appartenant au premier degré du récit mais qui raconte une histoire dont il est absent paradigme: Schérazade
Homodiégétique	Narrateur au premier degré, qui raconte sa propre histoire paradigme: autobiographie, picaresque	Narrateur-personnage appartenant au premier degré du récit qui raconte une histoire le mettant en scène paradigme: Ulysse

Dans le *Nouveau discours du récit*, G. Genette, s'inquiétant de l'avenir de ce que, finalement, il avait contribué à créer, faisait les réflexions suivantes:

«L'emploi du terme *narratologie* présente quant à lui une autre bizarrerie, au moins apparente. On sait que l'analyse moderne du récit a commencé (avec Propp) par des études qui portaient plutôt sur l'histoire (autant que faire ce pouvait), considérée en elle même et sans trop de soucis de la manière dont elle est racontée; [...] on sait aussi que ce domaine est encore aujourd'hui en pleine activité (Brémond, Todorov, Greimas), les deux types d'études s'étant d'ailleurs séparés fort récemment: *L'introduction à l'analyse structurale des récits* de Roland Barthes (1966) et la *Poétique* de Todorov étaient encore à cheval sur les deux. Il y aurait donc place pour deux narratologies: l'une thématique au sens large (analyse de l'histoire et des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale: analyse du récit comme mode de «représentation» des histoires [...]. Mais il se trouve que les analyses de contenu, grammaire, logiques et sémiotiques narratives n'ont guère jusqu'ici revendiqué le terme de narratologie, qui reste ainsi propriété (provisoire?) des seuls analystes du

⁶Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

⁷*Figures III*, p. 255-56.

mode narratif. Cette restriction me paraît somme toute légitime, puisque la seule spécificité du narratif réside dans son mode et non dans son contenu, qui peut aussi bien s'accommoder d'une représentation dramatique, graphique ou autre. En fait, il n'y a pas de «contenus narratifs», il y a des enchaînements d'actions ou d'événements susceptibles de n'importe quel mode de représentation [...] et que l'on qualifie de narratifs parce qu'on les rencontre dans une représentation narrative. Ce glissement métonymique est compréhensible, mais fort malvenu; aussi plaiderai-je volontiers (quoique sans illusion) pour un emploi strict, c'est-à-dire référé au mode, non seulement du terme (technique) *narratologie*, mais aussi des mots *récit* ou *narratif*⁸».

Cette analyse est parfaitement pertinente, mais, nous n'en accepterons pas cependant la proposition finale. Le centre de Nice (Centre de Narratologie Appliquée) se rattache bien sûr à la narratologie, mais affiche aussi son aspect pragmatique par sa vision applicative (et éventuellement pédagogique, si l'on considère comme normal que la recherche ait une répercussion sur l'enseignement). Narratologie pourrait donc s'écrire au pluriel, si l'on suppose que l'approche modale, qui est celle de Gérard Genette, peut coexister (dans le cadre pragmatique de l'application) avec les approches logiques et psycho-sociologiques. Cette acceptation permettrait d'ailleurs de clore les débats théoriques de la narratologie modale, qui, dans tous les cas, considèrent la narration uniquement de façon topologique (la discussion sur la focalisation a été très importante). Pour ne prendre qu'un exemple, Mieke Bal faisait remarquer qu'en ce qui concerne la voix narrative selon Genette, un des défauts était de créer une confusion entre le narrateur, qui est selon Bal une instance (position topologique) et le personnage, qui est un ensemble de fonctions actantielles, surtout dans le cas d'un narrateur homodiégétique⁹. Cette position théorique est rigoureusement exacte mais, vu le succès du terme narrateur-personnage, on peut douter de sa viabilité sur le plan pragmatique: la narration est aussi un faire. Au-delà du système modal, il faudrait aussi prendre en compte la situation de communication dans laquelle s'inscrit la production du récit. La voix narrative est un artifice destiné à créer un «effet narration», pour reprendre un terme et une idée déjà avancée pour le personnage

b. L'approche logique est la plus ancienne, puisque, comme le faisait remarquer G. Genette, elle date des travaux de Vladimir Propp. C'est par ailleurs cette approche qui a prévalu dans le structuralisme français, qui s'occupait à la fois du récit, de l'histoire et de la narration, selon la distinction genettienne. En 1966, Roland Barthes établissait un intéressant parallèle entre la structure intérieure du récit et la structure de communication:

«De même qu'il y a, à l'intérieur du récit une grande fonction d'échange (répartie entre un donateur et un bénéficiaire), de même homologiquement, le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication: il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, je et tu sont absolument présumés l'un par l'autre; de la même façon, il ne peut y avoir de

⁸*Nouveau discours du récit*, p. 12.

⁹Mieke Bal, *Narratologie*, Utrecht, 1981, p. 31.

récits sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur). Ceci est peut-être banal, et cependant encore mal exploité».

A.J. Greimas a exploité de façon systématique cette voie dans *Du sens*, en distinguant deux niveaux. Dans le cadre d'une analyse de la voix narrative, nous ne retiendrons que le second niveau défini par Greimas¹⁰. Sa configuration peut être résumée par le classique schéma actantiel appliqué à la narration (considérée alors comme un acte d'énonciation). Dans un système d'abréviations simple du type¹¹:

D1 (destinateur) vs **D2** (destinataire)

S (sujet-héros) vs **O** (objet-valeur)

A (adjuvant) vs **T** (opposant-traître)

Ce qui nous donnerait pour l'œuvre et la narration le schéma simplifié suivant:

D1: auteur / narrateur

O: récit / narration

D2: lecteur / narrataire

C'est à partir de cette idée que se sont développés les travaux sur la réception littéraire.

c. L'approche socio-psychologique avait déjà été pressentie et mise en application par Roland Barthes. Dans «Introduction à l'analyse structurale des récits», il faisait remarquer que l'échange narratif est basé sur un code —qu'il qualifie de narratif—, constitué par «les signes de la narrativité, l'ensemble des opérateurs qui réintègrent fonctions et actions dans la communication narrative, articulée sur son donateur [destinateur chez Greimas] et son destinataire¹²». Cette reconnaissance d'un code narratif, (une sorte de code de lecture implicite) lui faisait reconnaître la dimension socio-historique de l'aspect modal et logique du récit:

«La narration ne peut en effet recevoir son sens que du monde qui en use: au-delà du niveau narratif, commence le monde, c'est-à-dire d'autres systèmes (sociaux, économiques, idéologiques), dont les termes ne sont plus seulement les récits, mais des éléments d'une autre substance (faits historiques, détermination, comportements, etc.)».

Ces systèmes, Barthes les évoque et les reconnaît tout en les plaçant hors du champ de l'analyse. Ce sont plutôt les approches sociocritiques et socio-psychologiques qui en tiendront compte, en particulier celles qui s'intéressent aux théories de la réception, qui pourrait être définie par le schéma actantiel suivant, que nous ébauchons à partir de celui proposé par G. Lavergne¹³:

D1 (auteur) vs **D2** (lecteur)

¹⁰A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 175.

¹¹Voir par exemple A.J. Greimas, «Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communication*, n°8, Paris, 1966, p. 51.

¹²Barthes, art. cit., pp.27-28.

¹³Voir G. Lavergne, art. cit., p. 172.

S (lecteur) vs **O** (réception littéraire)

A (compétence socio-linguistique)

C'est bien sûr la présence de cet adjuvant qui fait la différence avec les théories logiques, ainsi que le basculement, qui fait du lecteur le sujet de l'acte et non l'auteur. Le schéma pourrait, bien entendu, être inversé et serait donc le suivant (nous serions alors dans le cas d'une approche génétique)¹⁴:

D1 (auteur/narrateur) vs **D2** (lecteur/narrataire)

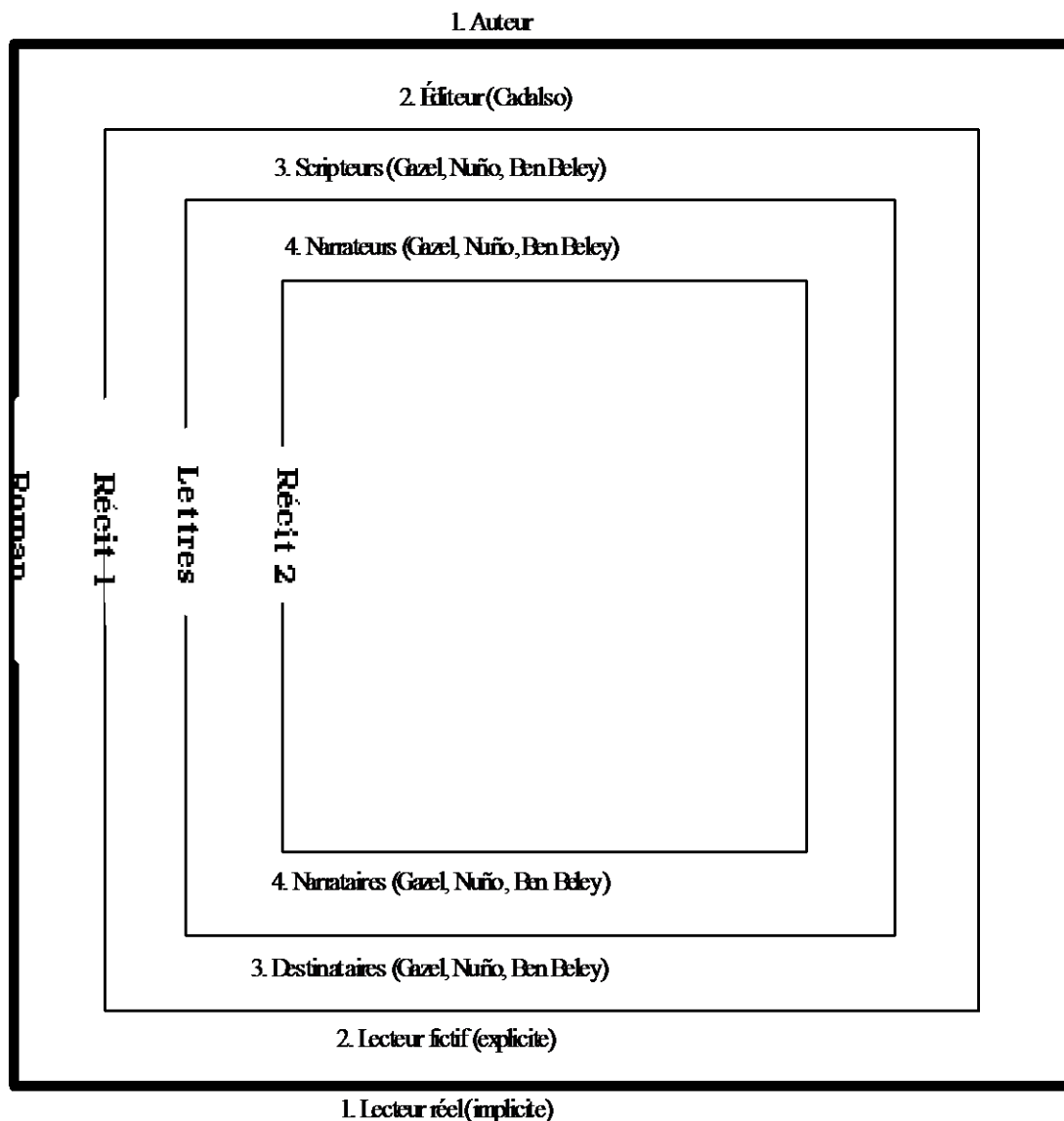
S (auteur/narrateur) vs **O** (récit/narration)

A code narrational.

Une fois balayé le champ des différentes théories, nous pourrions proposer une mise en image dans laquelle nous allons essayer de retranscrire le fonctionnement narratif (l'adjectif sera entendu au sens large et recoupera les trois positions théoriques) dans son ensemble, du roman épistolaire. Le schéma qui suit s'inspire directement de celui proposé par M. Bal¹⁵. Il permet de visualiser clairement les positions des différentes voix narratives, telles que les laisse supposer le texte de Cadalso.

¹⁴L'application à l'œuvre offrirait deux possibilités, puisque, comme le rappelait Claude Brémont, dans «La logique des possibles narratifs», *Communication*, n°8, 1966, Paris, Seuil, p. 71, pour le récit —et la remarque vaut aussi pour la narration— «chaque agent est son propre héros» et «ces qualifications s'inversent quand on passe d'une perspective à l'autre».

¹⁵Mieke Bal, *Op. cit.*, «Narration et focalisation».



Ce schéma, provisoire et pragmatique, vise uniquement à mettre en valeur des différences de niveaux qui sont fondamentales dans l'œuvre épistolaire. Il fait aussi l'économie de deux autres niveaux qui existent dans l'œuvre de Cadalso mais qui ne seraient pas ou peu opératoires dans la pratique et dont l'existence est posée comme problématique par la préface de l'œuvre. Nous pensons en particulier au pseudo-auteur, ami de l'éditeur et qui au bout du compte n'existe pas et au pseudo-traducteur, dans le cas où les lettres seraient réellement des originaux écrits en langue arabe. C'est conscient de cette lacune que nous maintenons ce schéma qui servira de base pour l'analyse des quatre niveaux.

2. Auteur, pseudo-éditeur, scripteur, narrateur

D'abord, il va de soi que le cadre que nous proposons pourrait être absolument lu de bas en haut. Ce type de lecture postulerait uniquement que nous partions de théorie de la réception. Ce

ne sera pas le cas, car notre communication vise à mettre en valeur avant tout les problèmes de création.

2.1. Auteur et pseudo-éditeur

Le roman épistolaire met la plupart du temps en scène son propre système de communication. Dans la préface, un pseudo-éditeur présente les circonstances de la genèse du roman (lettres trouvées, puis traduites etc.). Ainsi s'élabore une sorte de récit sur le texte qui va suivre. Les lettres deviennent alors un récit au second degré porté, au premier degré, par la préface. Ce procédé devint peu à peu un lieu commun, et c'est en tant que tel que Cadalso le réutilise dans la préface des *Cartas marruecas*:

«La chance a voulu qu'à la suite de la mort d'un de mes amis, tombe entre mes mains un manuscrit dont le titre est *Lettres écrites par un Maure nommé Gazel Ben-Aly, à Ben Beley, son ami, sur les us et coutumes des espagnols anciens et modernes, avec quelques réponses de Ben Beley, et d'autres lettres à ce sujet*¹⁶».

Cependant, l'utilisation de cet artifice ne va pas sans une certaine distance ironique vis-à-vis de cette figure obligée de la vraisemblance, qui est finalement dévoilée comme telle quelques paragraphes plus loin, grâce à une série d'affirmations ambiguës.

«Mon ami est passé de vie à trépas avant d'avoir pu m'expliquer si c'était effectivement des lettres écrites par l'auteur mentionné, comme on pouvait le déduire d'après le style, ou si c'était un passe-temps du défunt qui y aurait consacré les dernières années de sa vie [...]»¹⁷

«L'ami qui m'a laissé le manuscrit de ces Lettres et qui, selon les conjectures les plus avisées, en fut le véritable auteur, était si proche de moi et moi si proche de lui que nous ne faisions qu'un, et je connais sa façon de penser comme la mienne, car il est rigoureusement mon contemporain, il est né la même année, le même mois, le même jour et au même instant que moi; de telle façon que pour toutes ces raisons, je peux dire que cette œuvre est mienne sans offenser la vérité¹⁸».

L'essentiel de la préface consiste donc à créer, puis à mettre en doute l'existence du pseudo-éditeur, sans jamais toutefois nier explicitement sa présence dans la genèse de l'œuvre. L'artifice pseudo-éditorial ne devait plus tromper grand monde à l'époque. La première édition de l'œuvre portait en effet le titre sans équivoque de *Cartas marruecas escritas por un imparcial político* (*Lettres marocaines écrites par un politique impartial*). Mais, bien que ce procédé

¹⁶p 79: «La suerte quiso que, por muerte de un conocido mío, cayese en mis manos un manuscrito cuyo título es: *Cartas escritas por un moro llamado Gazel Ben-Aly, a Ben Beley, amigo suyo, sobre los usos y costumbres de los españoles antiguos y modernos, con algunas respuestas de Ben Beley, y otras cartas relativas a éstas*».

¹⁷p 79: «Acabó su vida mi amigo antes que pudiese explicarme si eran efectivamente cartas escritas por el autor que sonaba [el moro], como se podía inferir del estilo, o si era pasatiempo del difunto, en cuya composición hubiese gastado los últimos años de su vida».

¹⁸p 80: «[...] el amigo que me dejó el manuscrito de estas Cartas y que, según las más juiciosas conjeturas fue el verdadero autor de ellas, era tan mío y yo tan suyo, que éramos uno propio, y sé su modo de pensar como el mío mismo, sobre ser tan rigurosamente mi contemporáneo, que nació en el mismo año, mes, día e instante que yo; de modo que por todas estas razones, y algunas otras que callo, puedo llamar esta obra mía sin ofender a la verdad [...]».

narratif soit présenté comme un artifice dépassé, il est cependant utilisé, créant un niveau intermédiaire entre l'auteur et les scripteurs. Son utilisation est pourtant très limitée. Tout au plus peut-on relever, comme indices textuels renvoyant à l'éditeur, la numérotation des lettres en chiffres romains et les quelques mots indiquant le scripteur et le destinataire de la lettre.

2.2. Scripteurs et narrateurs

Le roman épistolaire met aussi en scène son écriture et son mode de narration. En plus des fonctions actantielles dans l'histoire (au sens genettien), les personnages remplissent des fonctions scripturales et narratives, à cheval entre l'histoire, le récit et la narration. Dans les classiques du genre, la construction de l'œuvre tend généralement à maintenir l'illusion d'une identité entre scripteur, narrateur et personnage, même si, comme le fait remarquer Gérard Genette, «le narrateur est tout à la fois le héros et déjà quelqu'un d'autre¹⁹». Cette exigence se traduit par l'utilisation de procédés visant à la vraisemblance.

D'abord, le style de certaines lettres tend à particulariser les scripteurs, pour renforcer l'illusion de leur singularité et de leur différence. Il s'agit de donner l'impression que le roman est écrit par plusieurs personnes, qui de plus se distinguent de la figure de l'auteur. Ce procédé concerne en particulier les deux marocains. Il est annoncé dans la préface de l'éditeur et confirmé par la suite.

Préface: «Quelques-unes conservent le style et même l'esprit, disons-le ainsi, de la langue arabe d'origine [...]».

Lettre XIX. «Comme les arômes des fleurs montent au ciel et se mélangent au chœur céleste du gazouillis des oiseaux, ainsi j'ai reçu l'expression [...]».

Lettre XXIII. «[...] en ôtant une espèce de petit turban [...]»²⁰

Ensuite, l'utilisation de verbes déclaratifs a une importance cruciale, tout comme celle des déictiques et des verbes connotant la vision. Les deux exemples suivants peuvent servir d'illustration:

Lettre XVIII: «Aujourd'hui, je dois te faire part d'une étrange observation. Depuis que je suis arrivé pour la première fois en Europe, je n'ai rien observé qui ne m'ait autant surpris que ce dont je vais te parler dans cette lettre [...]»²¹.

Lettre XXIII: Dernièrement j'ai assisté à une assemblée de sages [...]»²².

¹⁹G. Genette, *Figure III*, p. 230.

²⁰p. 79, Préface: «Algunas de ellas mantienen todo el estilo, y aun el genio, digámoslos así de la lengua arábica su original [...]»

p. 136, Carta XIX: «Como suben al cielo las aromas de las flores, y como llegan a mezclarse con los celestes coros de los trinos de las aves, así he recibido la expresión [...] ».

p. 144, Carta XXIII: «Quitándose una especie de turbante pequeño».

²¹p. 135, Carta XVIII: «Hoy sí que tengo una extraña observación que comunicarte. Desde la primera vez que desembarqué en Europa, no he observado cosa que me haya sorprendido como la que voy a participar en esta carta».

²²p. 162, Carta XXXI: «De las cartas que recibo de tu parte desde que estás en España, y las que me escribiste en otros viajes, [...]»

Les déictiques et les verbes connotant la vision ont pour fonction de poser le scripteur comme un personnage intradiégétique. Les verbes déclaratifs font de lui un narrateur homodiégétique. Cette double détermination avait une importance capitale dans le roman de type persan, auquel est censé appartenir *Cartas marruecas*. En effet, l'existence de scripteurs, personnages intradiégétiques et de narrateurs homodiégétiques, servait à cautionner l'intention d'impartialité ou d'objectivité critique que se fixaient généralement ces œuvres. Cependant, le procédé classique est battu en brèche dans l'œuvre de Cadalso, où se produit un déplacement de la voix narrative et une dissociation des fonctions narratives.

3. Un roman épistolaire persan subverti

3.1. Niveaux narratifs

Gazel, le voyageur étranger, est, comme on pouvait s'y attendre au regard du titre, le principal scripteur du roman. Ses lettres, qui racontent son voyage et ses impressions d'Espagne sont effet numériquement les plus nombreuses; il y en a soixante-neuf. Ben Beley, son correspondant africain en écrit, quant à lui onze et l'espagnol Nuño en produit dix. Cependant, si l'on examine le contenu des lettres de Gazel et de Ben Beley, il apparaît qu'en fait, elles sont littéralement envahies par Nuño. D'abord, il est destinataire de trois lettres de Ben Beley et de trois lettres de Gazel. Ensuite, ses idées sont retranscrites, citées ou paraphrasées par Gazel dans quarante-trois lettres. Nous avons résumé les différentes possibilités dans le tableau suivant²³:

Nuño destinataire	Retranscription d'un écrit de Nuño	Retranscription d'un récit de Nuño, d'un dialogue, ou d'un avis de celui-ci
lettres XX, XLIII, XLVI, LXII, LXIX, XC	lettres III, VI, IX, XVI, XXXIII, LI, LIV	lettres VII, VIII, XI, XIII, XIV, XXIII, XXV, XXVII, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXXIX, XL, XLV, XLIX, LIII, LV, LVII, LIX, LX, LXI, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXXII, LXXIV, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXVII
total: 6 lettres	total: 7 lettres	total: 36 lettres

²³Le comptage a déjà été effectué par Russel P. Sebold dans *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Madrid, Gredos, 1974, p. 224, qui, sans détailler les résultats arrive à un total de 53 lettres pour Nuño en plus des dix qui lui sont attribuées. Pour notre part, nous arrivons au même résultat que Yolanda Díez de la Varga, *Claves de las Cartas marruecas*, Madrid, Ciclo Editorial, 1989, qui ne détaille pas non plus l'intégralité de ses résultats.

Les procédés de déplacement des niveaux narratifs sont nombreux et viennent rompre, par leur fréquente utilisation, avec la technique traditionnelle du roman persan. La première colonne du tableau appelle peu de commentaires. Le fait que le personnage espagnol écrive dix lettres explique pratiquement à lui seul qu'il en reçoive six, qui sont tout simplement des réponses. Cependant, ce nombre réduit de lettres, qui apparaît au premier niveau (scripteur/destinataire) masque l'importance réelle de Nuño, qui apparaît à l'analyse des deux autres colonnes.

D'abord, il est le destinataire de sept lettres supplémentaires, (en plus des dix qui lui sont attribuées), fonctionnant comme un scripteur au second degré. Gazel ne joue, dans ce cas, que le rôle de scripteur-relais en recopiant des textes de Nuño.

Une analyse plus affinée de la troisième colonne, permet de mettre en relief l'utilisation de quatre procédés différents, que nous présentons dans le tableau suivant, avant commentaire.

Gazel, narrateur relais (extra-hétérodiégétique)	Gazel, narrateur témoin (intra-hétérodiégétique)	Dialogue (implicite ou explicite)	Nuño autorité
VII, LV, LX, LXV, LXXXII, LXXXIII	XXXIV, XL, LXIV, LXXX	VIII, XI, XIII, XIV, XXIII, XXV, XXVII, XXXV, XXXIX, XLIX, LIII, LVII, LIX, LXIV, LXXII, LXXVII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII	XXXVII, XLV, LXI, LXIII, LXVI, LXXVIII, LXXIX
6 lettres	4 lettres	19 lettres	7 lettres

D'abord, le scripteur-narrateur intra-homodiégétique (Gazel) perd une grande partie de sa spécificité en passant au pôle inverse (extra-hétérodiégétique). Sur le plan purement narratif, il n'est plus qu'un narrateur-relais, racontant une histoire que Nuño lui a racontée. C'est le cas de six lettres qui sont respectivement les numéros VII, LV, LX, LXV, LXXXII, LXXXIII. Les déplacements de l'instance narrative sont annoncés par ce que Mieke Bal appelle un «connotateur de relais» comme dans la lettre VII, procédé très classique de l'enchâssement de récits:

«Riant et pleurant à la fois, Nuño m'a raconté une histoire qui semble tout droit sortie d'un roman [...] mais avant de me la raconter, il me dit en préambule [...]»²⁴.

²⁴p. 101: «Entre risa y llanto, me contó Nuño un lance que parece de novela [...] pero antes de contármelo puso el prelude siguiente [...]».

Ces déplacements de la voix narrative entraînent une inversion au niveau actantiel. Le scripteur (ici Gazel), qui généralement était le destinataire d'un récit, se transforme en destinataire de récits d'un autre personnage (ici Nuño).

Le second procédé est assez proche du premier, dans le sens où il se produit aussi un déplacement de la voix narrative. Gazel devient alors narrateur intra-hétérodiégétique, assumant le rôle de «narrateur témoin», comme dans les lettres, XXXIV, XL, LXIV, LXXX. Dans ce cas, il reprend cependant son rôle actantiel de destinataire du récit. Les déictiques annoncent explicitement la situation assumée par le jeune marocain, comme dans la lettre LXXX,

«Il y a quelques jours, j'ai été le témoin d'une plaisanterie exquise qu'ont fait à Nuño quelques-uns de ses amis étrangers [...]»²⁵.

Dans le dernier cas enfin, le déplacement n'a pas lieu sur le plan narratif mais actantiel. Gazel conserve sa position de narrateur homo-intradiégétique, mais dans le schéma actantiel, il partage son rôle de destinataire avec Nuño. Il s'agit soit de lettres qui rapportent ses dialogues avec Nuño (les dix-neuf lettres: VIII, XI, XIII, XIV, XXIII, XXV, XXVII, XXXV, XXXIX, XLIX, LIII, LVII, LIX, LXIV, LXXII, LXXVII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII), soit de référence aux opinions de l'espagnol sur une question précise. Nuño remplit ainsi le rôle d'autorité par rapport au problème soulevé (les sept lettres: XXXVII, XLV, LXI, LXIII, LXVI, LXXVIII, LXXIX). Ce dernier cas de figure pourrait en fait être ramené à la première colonne de notre tableau, puisque dans ce cas aussi, Gazel sert de relais, non plus pour un récit mais pour une opinion.

Cependant, ce dernier procédé, comme le précédent (les dialogues) mérite d'être isolé car il met peut-être en évidence une des origines du roman épistolaire, la littérature dialogique. Cette structure du dialogue est utilisée à des fins pédagogiques, les dialogues entre Gazel et Nuño sont en fait des discussions entre maître et disciple. La relation se répète à un niveau supérieur dans l'échange épistolaire entre Gazel et Ben Beley. L'ensemble de l'œuvre reproduit en abyme le dialogue lecteur-auteur, fait à la fois de complicité et de didactisme. Les déictiques et les marques de la personne d'interlocution prennent alors un double sens, entraînant parfois le texte dans des situations de communication ambiguës où disparaissent momentanément les niveaux.

3.2. Qui parle? ou les métalepses invisibles

Avant de développer ce point, nous rappelons que, suivant la définition de Gérard Genette, la métalepse est une manœuvre par laquelle l'auteur s'introduit dans l'action fictive de son récit²⁶.

Une des caractéristiques du texte de Cadalso serait la subversion d'une forme —le roman épistolaire— qui serait devenue trop étroite pour exprimer la critique de l'Espagne qu'il entend

²⁵p. 275: «Pocos días ha presencié una exquisita chanza que dieron a Nuño varios amigos suyos extranjeros [...]».

²⁶*Le nouveau discours du récit*, p. 58.

réaliser. Nous avons déjà noté l'attitude de l'auteur dans la préface vis-à-vis des procédés visant à la vraisemblance et propre à ce type d'œuvre (origine étrangère des scripteurs, manuscrit trouvé, etc.). Il les respecte tout en les subvertissant, comme nous venons de le démontrer dans l'analyse des procédés narratifs, dont le but principal est de dissimuler habilement l'omniprésence du scripteur autochtone, qui n'a rien d'exotique. Si l'on pousse l'analyse plus loin, on s'aperçoit aussi que le texte vise à provoquer un effet de lecture exactement à l'opposé de celui du roman persan. Certaines lettres se voient dépourvues d'indicateurs permettant de les attribuer à tel ou tel scripteur, si ce n'est un «nous», très ambigu. C'est le cas par exemple de la lettre XXXVI:

«Hormis la corruption de la langue découlant de celle des mœurs, le vice stylistique le plus universel est de nos jours l'usage fréquent d'une espèce d'antithèse, tout comme celui de l'équivoque l'était au siècle précédent²⁷».

Un exemple suit cette affirmation mais il ne contient pas plus d'indicateur. Aucun élément objectif ou subjectif n'indique que cette lettre, qui doit théoriquement être attribuée à Gazel, a été écrite par lui. L'emploi du présent qui actualise la réflexion, l'expression circonstancielle «De nos jours» et l'adjectif «universel» n'y changent rien. L'effet de lecture produit (ou que le texte vise à produire), n'est pas de donner le sentiment que c'est un personnage (Gazel) qui écrit à un autre personnage (Ben Beley). L'impression est celle d'un changement de niveau. C'est une sorte de métalepse subjective par laquelle l'auteur s'introduit sans effraction à un niveau d'où il devrait être absent, pour s'adresser directement au lecteur. Cette métalepse est assez difficile à apprécier, car elle se produit par défaut: l'auteur mais aussi le lecteur se retrouvent projetés au premier plan parce que la marque du personnage scripteur-narrateur a disparu tout comme celle du destinataire. Tout au plus pourrait-on noter, mais cette analyse est déjà subjective, qu'il est curieux que Gazel, en théorie destinataire de cette lettre, cite en exemple, pour illustrer son affirmation générale, une oraison funèbre de 1670. La métalepse serait alors révélée par une paralepse. Il s'agit d'une manœuvre consistant à donner une information excédant la logique du type narratif adopté, c'est-à-dire une entorse qui pourrait mettre en doute la vraisemblance du personnage marocain, qui théoriquement n'est pas un grand connaisseur d'oraisons funèbres espagnoles²⁸. Cette manœuvre de la métalepse invisible est plusieurs fois utilisée dans l'œuvre. On la retrouve, par exemple, dans la lettre LII. Parfois, elle n'est utilisée que de façon partielle. C'est le cas de la lettre XLI sur le luxe. Après une introduction où Gazel parle du luxe au Maroc, le reste du texte est absolument vierge de toute trace qui viserait à prouver que c'est toujours le marocain qui écrit et réfléchit.

²⁷p. 175: «Prescindiendo de la corrupción de la lengua, consiguiente a la de las costumbres, el vicio de estilo más universal en nuestros días es el frecuente uso de una especie de antitesis, como el del equívoco lo fue en el siglo pasado».

²⁸*Le nouveau discours du récit*, p. 44.

Dans le même esprit, nous trouvons des passages où les marques de l'élocution persistent, mais deviennent ambiguës, comme dans la lettre LXXVIII. Gazel, après avoir fait un panorama assez sombre de l'Université espagnole et de ses enseignants déclare:

«Alors, comment devons-nous vivre avec ces gens? peut-on se demander²⁹».

Une question pour le moins ambiguë, pourtant posée de façon personnelle. En espagnol, le choix de l'impersonnel était pourtant possible, avec une formulation du type «¿cómo se ha de vivir [...]»? Ce «nous», qui englobe-t-il? En théorie, et selon le pacte de vraisemblance, Gazel et Ben Beley. Mais on peut légitimement se demander en quoi un vieil africain retiré du monde, tel qu'on se représente Ben Beley, a-t-il à se soucier de ce problème. D'ailleurs, la suite, prise en charge par Nuño, lève en partie l'ambiguïté. C'est au lecteur que l'on s'adresse directement, même si à nouveau la métalepse est dissimulée par l'ambiguïté du «nous».

«Très facilement répond Nuño. Laissons-les crier [...] travaillons de notre côté les sciences positives [...]»³⁰

Et la suite, par son abondance de «nous», montre parfaitement que l'on a changé de niveau, que l'artifice romanesque a disparu, pour laisser place au traitement direct du problème. Alors, pourquoi dire de façon compliquée ce qui pourrait être dit de façon simple, en supprimant l'artifice romanesque. La réponse est complexe.

En conclusion, voix narrative et contexte

Cadalso écrit son œuvre à une époque (entre 1769 et 1774) où règne, pour différentes raisons, un climat général de suspicion envers tout écrit satirique ou critique. La principale explication étant sans aucun doute la proximité des émeutes de 1766. La censure civile est donc extrêmement méfiante³¹. L'auteur des *Cartas marruecas* se trouve donc dans une position difficile, car son but n'est pas uniquement critique, comme l'a déjà montré François Lopez. L'œuvre est aussi traversée par un désir patriotique de remonter aux origines de l'Espagne, afin de récupérer ce qui pourrait l'être³². Enfin, il s'agissait aussi de répondre aux critiques venant de l'Europe sur le «retard» et les «défauts» de l'Espagne.

La mise en place des différents procédés narratifs que nous avons analysés viserait donc à contourner la censure dans une certaine mesure. Le roman passerait mieux que le traité, car la critique est diluée, entrecoupée d'épisodes divertissants. De plus, le présumé épistolaire (le

²⁹p. 273: «Pues, ¿cómo hemos de vivir con estas gentes? preguntará cualquiera».

³⁰pp. 274-75: «Muy fácilmente responde Nuño. Dejémoslos gritar [...] trabajemos nosotros a las ciencias positivas [...]».

³¹Voir à ce propos Lucienne Domergue, «Luces y censura, el caso de Cadalso», in *Tres calas en la censura dieciochesca*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1981.

³²Voir François Lopez, «De las *Letras persanes* a las *Cartas marruecas*», in *Ville et campagne dans l'Espagne du XVIIIe, Cadalso, Jovellanos, Olavide*, Paris, éd. du temps, 1997, pp. 174-190.

roman n'a pas d'auteur), même s'il est fictif, se transforme en une barrière supplémentaire entre l'auteur et la censure. Cependant, il semble que la forme épistolaire, en tant que genre, ne satisfaisait pas totalement Cadalso. La ficelle était sans aucun doute «usée» ou devenue «trop grosse». N'oublions pas que les *Lettres persanes* avaient été écrites cinquante ans auparavant et plagiées par différents auteurs européens. Le roman du français était certes un modèle, mais en aucun cas, après tant d'avatars, une nouveauté. Ce qui expliquerait que Cadalso subvertisse complètement le principe de l'exotisme. Gazel, au lieu de visiter l'Espagne de façon ingénue et solitaire fait, en quelque sorte, une visite guidée et dirigée. Le vrai observateur, c'est Nuño, l'autochtone. Et peut être, sur ce plan là, vaudrait-il mieux rapprocher les *Cartas marruecas* de la presse de l'époque que des *Lettres persanes*. En effet, le procédé du narrateur-témoin de son temps (et autochtone) est utilisé abondamment par le journal de Clavijo y Fajardo, *El pensador*, qui fut publié précisément entre 1762 et 1767³³. Cela démontre que le prétexte exotique n'était plus vraiment indispensable en Espagne, cinquante ans après les *Lettres persanes*. Bien sûr, comme l'a fait remarquer François Lopez, Cadalso semble prendre un malin plaisir à rendre hommage tout en polémiquant à distance avec Montesquieu, mais en 1774, les lecteurs sentaient clairement qu'il s'était démarqué du modèle français, s'érigeant, dans une certaine mesure, en modèle ibérique original. C'est ce que pourrait laisser penser une correspondance de 1780 de Meléndez Valdés, auteur de *Cartas turcas* dont il ne nous reste qu'un fragment, qui affirme avoir suivi, pour sa part, le modèle de Montesquieu, ce qui sous-entend qu'il y en avait un autre, contemporain, représenté par les *Cartas marruecas*³⁴.

Enfin, une dernière interrogation, pourquoi Cadalso a-t-il réutilisé le vieux cadre épistolaire persan en le rénovant?

En dehors des problèmes ponctuels de censure, il conviendrait d'invoquer les possibilités qu'offre la littérature épistolaire pour croiser les points de vue. Sur le plan philosophique, on pourrait presque la considérer comme l'héritière du dialogue heuristique. Dans les *Cartas marruecas*, même si Nuño prend la parole plus souvent qu'à son tour, il y a finalement l'expression d'une pluralité des points de vue sur différentes questions, voire l'expression de certaines contradictions —nous pensons en particulier à tout ce qui concerne les faits militaires— qui restent exprimées mais non résolues. Mais ce n'est peut être pas le rôle d'une œuvre littéraire.

³³Sur *El pensador*, voir Sánchez Blanco, Francisco, *La prosa del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1992, p. 138.

³⁴Voir Russel P. Sebold, *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 341-347.

Bibliographie

- Actas del coloquio internacional sobre José Cadalso*, (Bologna 1985), Abano Terme Piovan Editore, 1985.
- BAL, Mieke, *Narratologie*, Utrecht, 1983.
- BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 7-59.
- BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communication 8*, 1966, Paris, Seuil, 1981, pp. 7-33.
- BREMOND, Claude, «La logique des possibles narratifs», *Communication 8*, 1966, Paris, Seuil, pp. 66-82.
- CADALSO, José, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1992.
- CALAS, Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, Nathan, 1996, Coll. 128.
- COLLECTIF, *Communication 8*, 1966, Paris, Seuil, 1981.
- COLLECTIF, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, éd. du Seuil, 1995.
- DOMERGUE, Lucienne, «Lucas y censura, el caso de Cadalso», in *Tres calas en la censura dieciochesca*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1981, pp. 7-39.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algirdas Julien, «Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communication 8*, Paris, 1966, pp. 34-65.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1973.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- JOUE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1994.
- LAVERGNE, Gérard, «Lecteur, narrativité, narrativité», *Narratologie*, n°1, Nice, CNA, 1998, pp. 171-182.
- LOPEZ, François, «De las *Letras persanes* a las *Cartas marruecas*», in *Ville et campagne dans l'Espagne du XVIIIe, Cadalso, Jovellanos, Olavide*, Paris, éd. du temps, 1997, pp. 174-190.
- MARTI, Marc, «Les péritextes épistolaires, le cas des *Cartas marruecas* de José Cadalso (1774)», *Narratologie*, n°1, Nice, CNA, 1998, pp. 35-50.

RUSSEL P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*, Madrid, Gredos, 1974.

RUSSEL P. Sebold, *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Barcelona, Anthropos, 1989.

SANCHEZ BLANCO, Francisco, *La prosa del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1992.